



RELICI

UMA CÂMERA EM VIAGEM: O OLHAR “DE FORA” EM A GRANDE ARTE¹

A TRAVELING CAMERA: THE “OUTSIDE” IN A GRANDE ARTE

Marcelo Bulhões²

Ricardo Magalhães Bulhões³

RESUMO

O propósito deste artigo é analisar o filme *A Grande Arte* (1991) de Walter Salles, adaptação cinematográfica do romance policial homônimo de Rubem Fonseca. Uma vez que o filme de viagem é marca fundamental do cinema de Walter Salles – em que a migração e o trânsito transnacional fazem parte da trajetória dos personagens nas tramas –, que implicações de sentido despontam em uma adaptação na qual em vez do detetive do romance policial de Fonseca o protagonista é um fotógrafo norte-americano em passagem pelo Brasil? Uma vez que a crítica cinematográfica apontou, na fase de seu lançamento, que o filme incorporava um padrão de qualidade técnica de “filme americano”, buscaremos avaliar no próprio tecido do discurso cinematográfico o sentido de consonância entre a câmera fotográfica de viagem do protagonista que deposita seu olhar “de fora” e a própria impregnação do lastro do filme americano, o *thriller* policial. Assim, *A Grande Arte* sinalizaria, em fase inicial do chamado “cinema da retomada”, um desvio da “pobreza” como marca identitária da cultura cinematográfica brasileira representada pelo Cinema Novo.

Palavras-chave: filme de viagem, olhar estrangeiro, cinema brasileiro.

ABSTRACT

This paper was carried out to analyze the film *A Grande Arte* (1991) by Walter Salles, an adaptation to the cinema of an homonymic detective novel by Rubem Fonseca. Since the trip film is a fundamental feature of Walter Salles’s cinema – in which the transnational migration and transit are part of the characters in the plots – which implications of sense emerge in an adaptation in which instead of the detective of the detective novel by Fonseca the protagonist is an American photographer passing

¹ Recebido em 30/06/2020. Aprovado em 02/09/2020.

² Universidade Estadual Paulista. marcelo.bulhoes@unesp.br

³ Universidade Federal do Mato Grosso. ricardoufms1@gmail.com



RELICI

28

through Brazil? Since the cinematographic critique pointed out, in the film release phase, that the film incorporated a technical quality standard proper to “American films”, we will try to assess in the very tissue of the cinematographic discourse the sense of consonance between the trip photographic camera of the protagonist who looks “from outside” and the very impregnation of the American film ballast, the detective novel thriller. Therefore, *A Grande Arte* shows, in an initial phase of the so called “revival cinema”, a deviation from the “poverty” as identity mark of the Brazilian cinematographic culture represented by the New Cinema.

Keywords: trip film, foreign eye, Brazilian cinema

INTRODUÇÃO

A designação “cinema da retomada” compreende a fase da produção cinematográfica brasileira a partir de meados dos anos de 1990, após um período de quase estagnação resultante da extinção da Embrafilme, principal órgão de apoio financeiro ao cinema no Brasil, pelo governo Collor de Mello. Mesmo que a expressão “retomada” nunca tenha sido aceita de modo unânime pela crítica e por cineastas – principalmente por aqueles que, a despeito de enormes dificuldades, nunca deixaram de dirigir –, a veiculação de filmes nacionais a partir de 1994 no circuito comercial, assinados tanto por novos nomes, como Carla Camurati, Lírio Ferreira e Daniela Thomas, quanto por veteranos, casos de Nelson Pereira dos Santos, Cacá Diegues e João Batista de Andrade, inapelavelmente dava a imagem de um ressurgimento. Entre os novos, Walter Salles passou a ser um dos nomes de maior destaque, sendo *Central do Brasil*, de 1998, um verdadeiro marco, espécie de filme-símbolo da “retomada”:

O filme se abre com imagens frontais de atores escolhidos entre populares, de idades, sexos e cores variadas, que ditam cartas com sotaques das diferentes regiões do Brasil. Evidencia-se aqui uma atitude que se tornará recorrente no cinema brasileiro até o presente: cineastas procedentes de classes dominantes dirigem um olhar de interesse antropológico às classes pobres e à cultura popular, com destaque para os movimentos religiosos. Tenta-se vencer o abismo econômico entre realizadores e seus objetos, se



RELICI

29

não com adesão, pelo menos com solidariedade. (NAGIB, 2002, p. 16).

Ao mesmo tempo, *Central do Brasil* sublinha uma marca recorrente da carreira cinematográfica de Walter Salles: a viagem, o trânsito, a migração, o “filme de estrada”. O *road movie* é claramente uma manifestação recorrente em seu cinema, comparecendo em seus filmes de maior inserção internacional, como *Diários de Motocicleta* (2004) e *On The Road* (2011).

O relevo de tal aspecto no cinema de Walter Salles é convidativo à avaliação em distintas camadas. Apresentando-se como dimensão fundamental da vivência dos personagens na evolução das narrativas, a experiência da viagem aponta para questões de identidade cultural localizadas no próprio campo da “identidade nacional” do cinema brasileiro. Em consonância com outros realizadores em âmbito internacional, a trajetória de Walter Salles se fez em um eixo no qual o dado local e o internacional se colocam de modo sensivelmente distinto de fases anteriores do cinema realizado no Brasil, cujo marco indiscutível é o Cinema Novo. A repercussão da crítica cinematográfica brasileira – segundo a aferição de Marcos Strecker (2010) – apontava que *A Grande Arte* (1991), o primeiro longa-metragem de Walter, se assemelhava a filme norte-americano, dado seu elevado padrão técnico, destoante do “cinema pobre” brasileiro. Ao mesmo tempo, no filme o protagonista é um fotógrafo norte-americano que está de passagem pelo Brasil para realizar um livro de fotos que retrata o mundo urbano degradado do Rio de Janeiro.

Entre várias outras incursões, essa primeira viagem, EUA-Rio, realizada com um objetivo definido, desdobra-se em espaços reais e imaginários a bordo do “trem da morte”. No trajeto, o destino de Mandrake vai sendo delineado. A propósito, como destaca Tânia Pellegrini (2008, p. 33) ao falar do espaço na obra fonsequiana, “estamos diante de uma multiplicidade de representações ou a desrealização dos espaços”. Nessa geografia simbólica, multifacetada, cria-se, segundo Pellegrini



RELICI

30

(2008, p. 33), um “contexto globalizante, desterritorializado, contrário ao localismo original e histórico [...]”.

Este artigo dedica-se a analisar *A Grande Arte* (1991) em um eixo que justamente articula a dimensão diegética, interna, da aventura desse fotógrafo estrangeiro nas degradadas paragens de nosso terceiro mundo (brasileiras, bolivianas), ao modo como o discurso cinematográfico realiza a incorporação desse “olhar de fora”, tomado pela inflexão do cinema norte-americano de *mainstream*. O filme sinaliza um ponto de inflexão ou retificação de uma das marcas “identitárias” do cinema brasileiro: comporta uma propositura audiovisual tecnicamente esmerada que possui afinidades claras com a “matriz” diversional do filme policial norte-americano, desbastando ou confrontando o lastro do cinema “pobre” como marca identitária do cinema brasileiro representada principalmente pelo Cinema Novo. Nosso ponto de chegada está na demonstração de como o filme conjuga o padrão norte-americano de *mainstream* ao olhar “de fora” do protagonista, o detetive-fotógrafo Mandrake. De tal encaminhamento interpretativo de *A Grande Arte* pretendemos que derive um saldo reflexivo fecundo em torno de vertentes do cinema brasileiro de décadas recentes e questões como identidade cultural na contemporaneidade.

UM CINEASTA DA VIAGEM

Em *Central do Brasil* (1998), Dora (Fernanda Montenegro) e Josué (Vinícius de Oliveira) deixam o Brasil industrializado e urbano do Rio de Janeiro e viajam às “origens” rurais e míticas do Nordeste, fazendo uma espécie de percurso em sentido inverso ao dos migrantes nordestinos. No filme anterior de Walter Salles, *Terra Estrangeira* (1995), Paco (Fernando Alves Pinto) é um jovem que migra para a Europa após a morte da mãe (Laura Cardoso), vitimada pelo confisco econômico no Governo Collor. Seu exílio em Portugal é partilhado com Alex (Fernanda Torres),



RELICI

31

com quem passa a viver uma aventura de teor policial. No momento final do filme, em uma praia no ponto mais ocidental da Europa, um navio em ruínas encalhado é metáfora das promessas irrealizadas do Brasil. Situados no ponto de onde saíam as caravelas para a descoberta do Brasil, compõe-se a imagem da inversão migratória, em que o Brasil deixou de ser um país da imigração e passou a ser da migração. *Diários de Motocicleta* (2004), narra a viagem que Che Guevara (Gael García Bernal) e Alberto Granado (Rodrigo de La Cerna) fizeram de moto, no início dos anos 50, pelos Andes. Espécie de périplo iniciático do futuro revolucionário pela América do Sul com a revelação de suas desigualdades econômicas endêmicas, o formato de *road movie* opera para o protagonista herói como um percurso de reconhecimento da identidade latino-americana. *On The Road* (2011), adaptação da obra literária considerada matriz fecundante do próprio *road movie* – é muito sabido que o marco do gênero, *Easy Rider*, de 1969, faz ecoar o livro de Jack Kerouac, de 1957 – narra viagem de Dean Moriarty (Garrett Hedlund) e Sal Paradise (Sam Riley) pela “América profunda” numa jornada de autoconhecimento e transgressão moral.

Como se nota, o cinema de Walter Salles é enfaticamente tomado pela viagem, pelo tema do deslocamento territorial e cultural, pelas experiências do desterro, da errância, da migração, da dilatação de fronteiras territoriais, identitárias e existenciais. Seus mais importantes filmes, premiados e de repercussão em bilheteria, têm a viagem como experiência de jornada existencial, mudança de uma geografia pessoal, em que a mutação da paisagem é inseparável de uma transformação da personagem na evolução da trama. Tendo sido um dos cineastas brasileiros de maior inserção no mercado internacional, expressão de flagrante “desterritorialização” da atividade cinematográfica, tendo dirigido filmes em distintos países, com produtores internacionais destacados – caso de Robert Redford em *Diários de Motocicleta* e Coppola em *On The Road* –, trabalhado com atores e equipe técnica estrangeiros, seus filmes narram histórias que põem no centro a experiência de personagens em



RELICI

trânsito, transposição ou transição espaço-cultural. Ao lado de outros diretores em escala mundial, seu cinema é expressão de um mundo que tornou a própria noção de pertencimento identitário a uma nacionalidade bastante problemática.

Nessa altura, se por um lado Walter Salles tenha diversas vezes afirmado como uma de suas influências o Cinema Novo⁴, flagra-se como ponto de desvio ou ruptura um olhar lançado a um universo temático alheio ao dos diretores cinemanovistas. No chamado cinema da retomada, a visada transnacional de Walter implica a superação de certos impasses cinemanovistas, fundamentalmente a tensão entre criação cinematográfica e inserção mercadológica. E, para os interesses deste artigo, a incorporação do cinema de gênero em Walter é um dos aspectos flagrantes de desvio em relação ao Cinema Novo, com as correlatas implicações de relação com o mercado, representado principalmente pelo sistema hollywoodiano. Embora em Walter Salles seja, para dizer o mínimo, problemático respaldar mera associação ao campo do *mainstream*, de todo modo marca distância do “radicalismo” cinemanovista de realizadores como Ruy Guerra, de *Os Fuzis* (1963), Nelson Pereira dos Santos, de *Vidas Secas* (1963) e Glauber Rocha⁵, de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964). Nesse ponto, a aderência da obra de Walter ao *road movie*, expressão do cinema de gênero na matriz norte-americana, é exemplar. E de fato é patente – mesmo para qualquer espectador, minimamente atento – que o *road movie* tem importância primordial na obra de Walter Salles. Como diz Marcos Streacker (2010, p. 25):

Ainda que o cineasta mescle vários gêneros, o *road movie* será uma expressão básica. Trata-se de um gênero que tem muito a ver com um mergulho no desconhecido, com a jornada de descoberta; e é parente da literatura de aventura. Em certa medida, uma expressão contemporânea do romance de formação.

⁴ Como se pode conferir nas diversas entrevistas que concedeu à imprensa. Destacamos, em particular, “Walter Salles, Wim Wenders e *Road Movie*” (STRECKER, 2010).

⁵ Tanto nos filmes que dirigiu quanto em sua “militância” no campo da crítica cinematográfica Glauber Rocha marcou declarado combate ao padrão do *star system* hollywoodiano afeito ao esquema de produção do “filme de gênero”. “Eztetyka da Fome”, artigo-manifesto sobre o Cinema Novo lançado em 1965 na Retrospectiva do Cinema Latino-Americano, em Gênova, é um dos textos mais enfáticos de tal propositura.



RELICI

Tais considerações levam a que se divisem implicações de relações entre a dimensão temática e o plano da expressão cinematográfica. Ou seja, se no Cinema Novo a propositura da *estética da fome* significava que a assumir a carência técnica, a própria precariedade de recursos na realização de um filme – herança aclimatada do Neorealismo italiano dos anos 40 e 50 – como dimensão da própria denúncia das condições sociais e de desigualdade econômica brasileira e latino-americana, formando ligadura estreita com o universo exibido na tela, postando um olhar “para dentro”, a vida nacional, no cinema de Walter Salles o olhar posicionado para o transnacional, em que temas dizem respeito tanto “aqui” (Brasil) quanto “lá” (Europa, Estados Unidos), traduz-se, em termos técnicos, na superação da pauperização e assimilação de um padrão de elevado nível técnico, partilhado internacionalmente.

Para Glauber Rocha (1981), a insuficiência técnica é a própria força estético-ideológica do discurso cinematográfico do terceiro mundo; o vigor cinematográfico diante de uma realidade subdesenvolvida deve se fazer com a própria assunção da precariedade técnica, único caminho legítimo para se tratar da vida brasileira. Para o Cinema Novo, o caminho do cinema brasileiro está na associação entre pobreza técnica e temática. Passadas décadas, no contexto do chamado cinema da retomada tal propositura não comparece. Já no cinema de Walter Salles, tanto o Brasil, no retorno às “origens” em *Central do Brasil* – o Nordeste e sua desalentada condição social nunca superada – quanto outras geografias são tomadas por um padrão de elevado nível técnico. Assim, a incorporação do *road movie* adquire outra ressonância: a de um cinema na qual a experiência da viagem ou do deslocamento nas narrativas dos filmes, nas situações que dramatizam, discutem ou “encenam” a própria transposição das fronteiras nacionais, possui associação com o manejo de condições de produção franqueadas internacionalmente, as quais são fatores de difusão dos filmes para um maior contingente de público. *Central do Brasil* atingiu a marca de 5,6 milhões de espectadores e *Diários de Motocicleta*, 12 milhões, maior Revista Livre de Cinema, v. 7, n. especial, Dossiê Cinema e Literatura de Viagens, p. 27-48, set, 2020
ISSN: 2357-8807



RELICI

34

sucesso internacional de Walter e marco da internacionalização de sua carreira. Assim, se o *road movie* é uma expressão fundamental no cinema de Walter Salles, “desterritorializado”, é significativo que a temática da viagem ou do deslocamento como experiência de transformação pelo contato com alteridades culturais se faça em uma trajetória estética – um cinema de viagens – em que o “olhar de fora” é incorporado. Ou melhor, um cinema que testemunha e participa esteticamente da própria recomposição ou redefinição da relação entre identidade e alteridade, o dado local e o dado internacional, localismo e cosmopolitismo. Tal questão se encaminha à nossa avaliação de *A Grande Arte*.

OLHAR “DE FORA”

Quando a *Grande Arte* foi lançado, 1991, a própria sobrevivência do cinema brasileiro estava em cheque, tal era o grau de pauperização a que o havia chegado a partir da década de 1980. Assim, para a crítica especializada – e certamente para o público – chamava a atenção o elevado padrão técnico do primeiro longa-metragem de um diretor com trajetória pela televisão e pelo documentário. Assim, saltava aos olhos um filme que contrastava com a precariedade técnica do “cinema pobre” com que havíamos nos habituado. A valoração da crítica brasileira – acadêmica ou do jornalismo cultural – não raramente conflitava em perspectivas interpretativas, embora se reconheçam matizes. Afinal, a partir do Cinema Novo, no cerne das próprias discussões estéticas e intelectuais por ele deflagradas, o “cinema pobre” figurava aos olhos da crítica ora como o pior ora como o melhor que o cinema brasileiro poderia oferecer ao país e ao mundo.

Com alguns atores internacionais (Amanda Pays, Tchéky Karyo, Peter Coyote) e falado em inglês, tendo sido a produção mais cara até então no país, é compreensível que *A Grande Arte* desse ares de exceção. Assim, como indica Marcos Strecker (2010, pp. 131-132), o juízo da crítica de jornal da época a respeito



RELICI

35

do primeiro longa-metragem de Walter tomava esse mesmo ponto, seu elevado padrão técnico para os parâmetros nacionais, tanto para enaltecer quanto desfavorecê-lo, em comentários como: “é tão bom que não parece filme brasileiro; parece filme americano” ou “não faz jus à tradição da crueza contundente de nosso melhor cinema”. Embora hoje tais avaliações soem deslocadas, – superadas pela própria elevação econômica dos custos de produção no Brasil, de um lado, e pela diminuição de custos com o acesso à tecnologia digital, por outro, fenômeno de extensão mundial – vale recolher que a repercussão crítica do período apontou a vinculação entre a incorporação dos padrões “de qualidade” do cinema americano diversional ao universo de Rubem Fonseca, representado pelo gênero *noir*.

Embora extrapole nossos interesses avaliar a relação da obra de Rubem Fonseca com a literatura policial *noir* – tratando-se de uma incorporação complexa e problemática, que transgride elementos básicos do gênero estabelecidos nos anos de 1930 nos Estados Unidos por autores como Dashiell Hammett, Raymond Chandler e James Cain –, importa levar em conta que a associação do cinema de Walter a tal universo é portadora de uma feição transnacional, um “olhar de fora”, inscrito não apenas nas linhas do enredo do filme, mas na própria textura cinematográfica. Tal “olhar de fora” naturalmente se articula ao universo do deslocamento, do trânsito, da viagem como componente cinematográfica marcante em sua obra de cineasta. Mas cumpre demonstrar como esse “cinema migrante” se faz no discurso cinematográfico de *A Grande Arte*. E apontar que implicações se podem colher em um horizonte de reflexão sobre as relações entre o dado local, o cinema brasileiro, e o dado cosmopolita, representado pelo cinema norte-americano.

O roteiro do filme, escrito pelo próprio Rubem Fonseca, obedeceu ao conjunto dos acontecimentos do romance, que inscrevem a narrativa no lastro do *noir* norte-americano – embora com rupturas ou “desobediências” – em suas relações cronológicas e causais e prestou-se à retratação do ambiente social urbano



RELICI

36

brasileiro degradado. Nas páginas do romance, Mandrake, personagem dos contos “O caso de F. A” (*Lúcia McCartney*, de 1967), “Dia dos namorados” (*Feliz ano novo*, de 1975) e também do texto “O Cobrador” (*O Cobrador*, de 1979), reaparece como um herói sombrio e desencantado (LAFETÁ, 2004). Certos traços comportamentais permanecem, “define-se como um romântico incurável e um homem que perdeu a inocência” (LAFETÁ, 2004, p. 393).

A narrativa carrega o leitor tanto para um espaço social, visto aqui na perspectiva dos aspectos ideológicos, culturais, históricos, como também abarca o “espaço psicológico”, isto é, as “projeções sobre o entorno, de sensações, expectativas, vontades, afetos [...]” (BRANDÃO, 2013, p. 24), no caso as percepções de um sujeito desenraizado diante de uma longa viagem material e espiritual. É pelos bares da Cinelândia, centro do Rio de Janeiro, por boates e becos escuros que os deslocamentos do viajante acontecem, trajetos propícios a um observador de ambientes cuja realidade se apresenta saturada de violência, drogas e prostituição, o que contribui para torná-lo um sujeito cada vez mais intranquilo, tenso, incomodado com o curso das investigações. Esse espaço sociocultural desconhecido, inusitado, ao mesmo tempo em que o desestabiliza emocionalmente, instiga sua imaginação. Não é incomum encontrar, aliás, na chamada prosa brutalista brasileira – de que a obra de Rubem Fonseca é exemplar – a superexposição da miséria, do mau cheiro da cidade, quase sempre no relato rápido, seco, de pequenos *flashes*:

Caminhei pelo canal do Mangue até encontrar um táxi. A água poluída do canal exalava um odor desagradável. Da janela do táxi fiquei olhando os outdoors colocados nos espaços abertos pela demolição das casas: cigarros, televisores, automóveis. (FONSECA, 1990, p. 7).

No exercício de captar um sistema de signos, durante o processo investigativo de tentar desvendar o assassinato de três mulheres, que resulta em uma longa viagem de trem entre o Rio e a Bolívia, passando pelo Mato Grosso, o



RELICI

37

narrador-personagem Mandrake duvida da eficácia do próprio método de observação dos fatos, já que sua mente está embaralhada por uma sobreposição de imagens e sentimentos confusos; de um lado, o herói se depara com a população da rua que faz contorcionismo para sobreviver; de outro, tenta entender os movimentos estratégicos de uma elite predatória na figura do empresário Lima Prado.

O leitor acompanha os passos do investigador obsessivo na viagem para a Bolívia e o seu desejo de descobrir o itinerário criminoso de Camilo Fuentes, boliviano preso, não em flagrante, com cinquenta quilos de cocaína pura no corredor de um prédio da rua Barata Ribeiro, centro do Rio. Esse itinerário gera consequências inesperadas e perigosas na vida de Mandrake. Como já havia uma ordem de *habeas corpus*, Fuentes logo retornaria à Bolívia. É nesse momento da trama romanesca que Mandrake transfigura-se, rompe com todos os seus vínculos afetivos: o casamento com Ada, o escritório de advocacia com o sócio e amigo Wexler, a vida boêmia no Rio, passam a ser questões secundárias.

A arte de andar livre nas ruas do Rio – se nos é permitido aludir ao título de um conto de Rubem Fonseca – é substituída pela arte de andar pelas cabines estreitas de um trem, o “trem da morte”, em uma viagem incômoda, asfíxiante. Este episódio, a aparição de Fuentes, leva o personagem a ingressar em uma vida mais tensa, sem laços de sociabilidade, espremido no trem em movimento. O trajeto da droga, da cocaína, aparece na terceira pessoa do singular, como se fosse uma voz em *off* relatando cada passo do tráfico:

[...] a maior parte da coca que vem da Bolívia para consumo no Brasil, Estados Unidos e parte da Europa, principalmente Itália e França, entra por Corumbá vinda de Santa Cruz de la Sierra, passando por Puerto Suárez. É para lá que Fuentes está indo amanhã. (FONSECA, 1990, p. 71).

Em outros momentos, como por exemplo no trecho a seguir, o deslocamento do trem e dos próprios passageiros traduz a opressão do protagonista:

O trem passou sobre um rio de águas barrentas, de leito irregular cheio de pedras grandes; estávamos perto de um vilarejo chamado Piraporanga e foi



RELICI

38

aí que Camilo Fuentes entrou no vagão. Seu enorme corpo parecia não ter espaço suficiente para caminhar entre as mesas. (FONSECA, 1990, p.72).

Não estamos mais no espaço direcionado pelo protagonista. Ele agora é um mero observador de diferentes tipos desconhecidos que circulam nos vagões.

Como aponta Sandra Reimão (2005, p. 42), o texto de Fonseca tematiza uma questão que paira no horizonte da literatura policial, “aquela do homem como possível leitor de signos e possível agente de seu destino”. O diálogo com seus antecessores e a convergência com autores internacionais do gênero policial são assinalados por Vera Lúcia Follian de Figueiredo:

[...] o narrador teria mais pontos de contato com Sam Spade, personagem do romance negro americano de Hammett, do que com Hercule Poirot, de Agatha Christie, por exemplo. Como Spade, vive numa sociedade hostil e desordenada, onde a prática do crime não constitui situação de exceção, tem aventuras amorosas, não dispõe de métodos infalíveis de investigação, nem nos oferece versões finais inquestionáveis sobre o que se teria passado. (FIGUEIREDO, 2001, p. 43).

Mas cumpre salientar um aspecto distintivo do filme de Walter Salles em relação ao romance de Ruben Fonseca que é decisivo para nossa avaliação: em vez de detetive particular, o protagonista Mandrake (interpretado por Peter Coyote) é um fotógrafo estrangeiro que está no Brasil para produzir um livro sobre o Rio de Janeiro. Na condição de fotógrafo estrangeiro que veio ao Brasil para fazer um livro de fotos, segundo diz em voz *over*, o delineamento do protagonista Mandrake se marca pelo interesse e fascínio diante do mundo “do outro”, o contexto do Rio de Janeiro, o qual é materializado pelo manejo de sua câmera que registra aquele mundo degradado. O importante em tal permuta do roteiro na caracterização do protagonista, de detetive para fotógrafo – com implicações intertextuais e metacinematográficas que remetem a filmes como *Janela Indiscreta*, de Hitchcock, *Dublê de Corpo*, de Brian de Palma, ou *Memórias do Subdesenvolvimento*, de Tomas Gutierrez Alea –, é o estabelecimento da correspondência entre o olhar que funciona como perspectiva ótico-narrativa para a exibição do filme que se exhibe na



RELICI

39

tela e o olhar da câmera fotográfica operada por Mandrake. Embora compareça em apenas alguns momentos do filme, é importante dar relevo a esse modo da ocorrência da chamada câmera subjetiva: a câmera fotográfica, extensão do olhar do protagonista norte-americano que veio ao Rio de Janeiro para realizar uma retratação da cidade, associa-se ao olhar da câmera cinematográfica; por consequência, associa-se ao olhar do cineasta, realizador da “sétima arte”, *A Grande Arte* do cineasta Walter Salles. Aliás, a abertura do filme se faz com um artifício de ilusão ótica que aciona a ocorrência metacinematográfica da intersecção entre a câmera fotográfica do protagonista e a imagem cinematográfica na tela: um plano médio frontal exhibe uma casa cuja janela emoldura o rosto de uma mulher. Brutalmente a parede da casa trepida e à direita surge uma caçamba que a desmorona. No plano seguinte, o movimento da câmera em *travelling* acompanha o rosto da mulher, que chora. No entanto, não demora e a imagem é congelada, mudam-se sua textura e cor e se escuta o clique de uma câmera fotográfica: passagem de uma instância ótica do olhar técnico a outra: a câmera cinematográfica dá a vez à câmera fotográfica. Entra a voz *over* de Mandrake: “toda minha vida, meus olhos procuraram algo diferente. Imagens que mostrem como as pessoas vivem, o que sentem e o que suportam”. Vale salientar que tal conjunção se faz de modo enfático porque os dois registros óticos – demarcados pela ausência (fotografia) e presença de movimento (cinema) diante do mundo – se dão em *continuum*, no mesmo plano. Opera-se a associação entre fotografia e cinema – os dois campos de produção de imagem cuja “irmandade” de natureza técnica e estética é um dos grandes acontecimentos do século XX – registrando-se e logo desvelando-se seu potencial ilusionista, pois o que parecia uma casa, dentro da qual uma mulher olhava pela janela, era apenas sua fachada, que logo tomba. Comparecem ainda nesse início do filme outros planos que promovem, com o



RELICI

40

mesmo procedimento, o cruzamento entre cinema e fotografia, como na cena em que Mandrake fotografa alguns “surfistas de trem” do subúrbio.

No âmbito da constituição do discurso cinematográfico no cerne da evolução da trama em *A Grande Arte*, tal agregação cinema-fotografia que já na arrancada do filme caracteriza o protagonista como um fotógrafo norte-americano no ambiente degradado do terceiro mundo possui implicações fundamentais. Em uma cena Mandrake comenta com a namorada, também norte-americana, sobre as fotos que fez dos “surfistas de trem”: “gosto deles. Esses garotos desafiam a morte”. Enquanto dialogam, vemos as fotos, as quais são recobertas pelo plano de Mandrake e da namorada. Se em tudo isso o filme investe em reger o olhar do protagonista, americano que viaja ao Brasil para realizar seu trabalho de fotógrafo, como dispositivo que também participa da própria composição fílmica, ou seja, da imagem que se vê na tela, que não se desperdice agora o reconhecimento, tão comentado na repercussão da crítica de jornais à época do lançamento do filme, de seu “elevado padrão técnico”. Afinal, se o filme de Walter Salles realiza a coligação entre a instância técnica do olhar do protagonista, a câmera fotográfica, e a câmera cinematográfica responsável por conduzir a narrativa fílmica, a exuberância visual e o apuro técnico exibidos, destacados pela crítica como feição do padrão de cinema americano, adquirem o sentido de associação entre o padrão técnico “de qualidade” do cinema *mainstream* americano e a identidade do próprio protagonista Mandrake, também americano. No limite, uma identidade entre o “cinema de primeiro mundo” e a identidade do protagonista.

VIAGEM DA CÂMERA

Para além da aferição de “intencionalidade” do cineasta – uma vez que, como qualquer produção artística, um filme possui autonomia em relação aos desígnios do seu criador –, tal caminho interpretativo possui desdobramentos



RELICI

41

importantes quando se constata que, em algumas cenas, tal “padrão de qualidade” se exerce como demonstração de virtuosismo técnico de pouco rendimento em termos de desenvolvimento diegético, atributo do cinema de *mainstream* “pós-moderno”. Assim, na sequência em que Mandrake viaja de trem para a Bolívia, na cena da luta entre Camilo Fuentes e a agente da Polícia Federal Mercedes dentro da cabine, depois do traficante boliviano ser ferido nos olhos, progressivamente a câmera vai se afastando do enquadramento do seu rosto em close na janela e, sem qualquer corte, eleva-se para uma tomada aérea majestosa, apequenando o trem em meio à amplitude do cenário natural exuberante. Trata-se de um movimento vertiginoso da câmera, um *travelling* impactante para trás, um “voo” da câmera pelo céu que não possui implicações para o desenvolvimento da história. Tampouco tal performance técnica promove dividendos semânticos. Aqui a técnica exhibe-se, alardeia a si mesma; o centro do espetáculo é a própria performance técnica, que se torna mais importante que a incitação de significados consequentes, articulados ao desenvolvimento da diegese. Tal virtuosismo é afetada “sofisticação”, em que a instância narradora do olhar da câmera demonstra seu poder sobre-humano de ubiquidade ao arremessar pelo céu. Tal momento se associa ao da abertura do filme, em que também a câmera parte de um espaço micro e um espaço macro, sem mudança de plano. O voo da câmera exhibe a capacidade técnica de apreender uma quantidade pequena de espaço, o close de uma mulher assassinada, ferida no rosto por uma faca que desenhou a letra P, para uma grande quantidade, o da grande cidade, apequenando cada vez mais o hotel em que acabou de ocorrer o assassinato, cujo letreiro permanece piscando, como um lembrete do acontecimento brutal que, todavia, vai se dissipando em meio à magnitude do espaço entulhado de edifícios. Se nesse caso há um importante investimento semântico, pois o deslocamento da câmera faz ver que a violência na grande cidade fica oculta e vai se apequenando, submersa na rotina urbana, a morte da mulher em um quarto de



RELICI

42

hotel na metrópole fica inscrita no anonimato, diluída em insignificância e banalização, a ponto de se dissipar na massificação, o que dizer de tal movimento da na cena do ferimento no rosto de Camilo Fuentes?

Embora no interior da trama de *A Grande Arte* a câmera fotográfica de Mandrake, diegética, não esteja a serviço do trabalho de investigação para desvelar o mistério em torno dos assassinatos – situação não exatamente rara na trajetória do cinema, cujos exemplos mais célebres são *Janela Indiscreta*, de Hitchcock e *Blow Up*, de Antonioni – de todo modo há associação implícita entre a inquirição criminal e a competência do instrumento ótico fotográfico de investigar e desvelar o mundo por amplificar a capacidade do olho humano. Ao portar uma câmera fotográfica, Mandrake está no meio termo entre a participação e a contemplação do mundo. Os assassinatos misteriosos de duas prostitutas são o ponto desencadeador para que o protagonista transponha uma fronteira, a linha de mero observador da violência urbana a um fotógrafo cujo olhar passa ser mais “penetrante” daquele universo oculto, avistando que para além da superfície existe a conexão entre as mortes e a esfera de ação dos poderosos de “colarinho branco”, camuflados mandantes dos crimes. O comportamento do protagonista – que, com a alteração de seu estatuto no roteiro do filme, deixa de ser o detetive profissional – situa-se no eixo da associação da condição, a um só tempo, de estrangeiro e fotógrafo, migrante passageiro e explorador *voyeur* que deposita um olhar “de fora” ao mundo “exótico” deteriorado. Tal delineamento tangencia, aliás, a atitude do etnógrafo, “pesquisador” e observação *in loco* de um mundo que lhe é alheio, embora ele seja um etnógrafo da imagem, pois em vez de um caderno de notas maneja uma câmera fotográfica.

No entanto, se o início do filme enfatiza a atuação do protagonista no exercício de seu olhar “de fora” diante do mundo “exótico”, a registrar com a câmera flagrantes urbanos da deterioração social brasileira, não demorando para que essa



RELICI

43

câmera de viagem adquira o sentido de uma extensão do olhar como órgão inquiridor do novelo criminal no qual Mandrake resolve mergulhar, para sua busca investigativa que se tornará ação arriscada diante da qual precisará se defender, em vez da câmera ele usará a faca, na “grande arte” de uma manipulação sofisticada dessa arma para travar um corpo-a-corpo com o mundo violento. Da câmera à faca: percurso da transformação da personagem na evolução da trama, sendo o corte da faca em seu corpo o ponto de inflexão. Mas tal inflexão na trajetória da ação de Mandrake não implicará o abandono de sua atuação como fotógrafo. Trata-se de uma suspensão, temporária, pois ele reassume a condição de fotógrafo quando reencontra a namorada americana, que está em expedição arqueológica. Ele diz a ela que viajará para o Marrocos para fotografar. Finda sua “expedição fotográfica” ao Brasil, sua câmera de viagem migrará para outro mundo “exótico”.

Tal cena possui papel importante para o que estamos desenvolvendo. Afinal, se dizíamos há pouco que ação do protagonista como fotógrafo possuía semelhança ao labor do etnógrafo, no reencontro com a namorada no campo arqueológico em que ela escava, examina o mundo “do outro”, “exótico” do passado, tal reencontro tem o sentido de aliança, identidade do casal posta numa relação com a alteridade de mundos “excêntricos”. Assim como ela, arqueóloga, cujo labor científico é de investigar um mundo alheio, a trajetória do fotógrafo Mandrake em *A Grande Arte* foi de “exumar” como um explorador e com sua câmera de viagem territórios sociais degradados do terceiro mundo, dirigindo seu olhar “de fora” à periferia do capitalismo.

Assim – e atingindo certamente agora o ponto mais importante de nossa análise –, a associação que identificamos em *A Grande Arte* entre o ponto de vista da câmera fotográfica de Mandrake, diegética, situada no início do filme como caracterizadora do protagonista em sua ação de “recortar” o mundo, e a câmera cinematográfica, extra-diegética, é portadora de um significado decisivo. Trata-se de



RELICI

44

associação entre o olhar estrangeiro, “de fora”, instância do protagonista Mandrake, e do universo do próprio cinema americano; aliança da condição do protagonista, estrangeiro em viagem ao Brasil, cuja câmera presta-se à retratação da degradação social do terceiro mundo, e o campo cinematográfico “de fora”, da tradição do cinema “de qualidade” diversional da indústria hollywoodiana, de que o cinema policial é um dos representantes vigorosos, e que afinal de contas impregna o discurso audiovisual do filme de Walter Salles. Não por acaso, a adaptação de Rubem Fonseca, um escritor cuja obra é marcada pela inflexão tanto da narrativa literária *noir* quanto do cinema *noir*, ambos de matriz americana, levou a que Walter Salles inscrevesse sua adaptação cinematográfica no lastro do *thriller* policial, gênero tipicamente norte-americano. Desse modo, aquilo que seria uma constante no cinema de Walter Salles, o eixo temático em torno da errância, da migração, da viagem, do trânsito como experiência existencial e expressão de uma realidade transnacional, em *A Grande Arte*, seu primeiro longa-metragem, dispõe-se de modo *sui generis* – para além da questão da intencionalidade do diretor – pela junção entre o olhar errante do protagonista estrangeiro face o mundo “do outro”, a degradação urbana da cidade do Rio, e a marca do repertório de sua tradição cinematográfica, o padrão “de qualidade” diversional do *thriller* policial. Segundo essa perspectiva, a câmera de viagem do protagonista que deposita seu olhar “de fora” torna-se alegoria da própria absorção do “padrão de qualidade” do filme norte-americano, logo identificado pela crítica no lançamento do filme: “parece filme americano”. Se para a interpretação que aqui desenvolvemos o olhar “de fora” do protagonista é ponto fundamental, este estabelece estreita articulação com o “padrão de qualidade” técnica do discurso audiovisual também “de fora”.

Se o elevado nível técnico e o caráter de entretenimento do “filme de gênero” de *A Grande Arte* são vetores opostos à fase mais emblemática de oposição ao padrão de *mainstream* norte-americano, o Cinema Novo, para o qual a identidade



RELICI

45

do cinema brasileiro só faria sentido com a assunção radical da própria precariedade técnica, programada em vitalidade estética contundente, o olhar “de fora” no filme de Walter Salles sinalizara uma nova fase, em que o chamado “cinema da retomada” desenvolveria uma série de filmes deslocados da convicção do “cinema pobre”. Sem endossar aqui a noção de uma “cosmética da fome”, segundo a perspectiva de Ivana Bentes (2003), importa apontar que visto na perspectiva que o tempo nos permite, *A Grande Arte* sinaliza proposições em que a questão da expressão nacional em cinema, problema que implica a relação identidade-alteridade, se colocaria em outros termos, certamente próprios de um contexto que tornou a própria noção de pertencimento identitário a uma nacionalidade um território mais impreciso e problemático.

ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES

Visto em perspectiva, *A Grande Arte* de Walter Salles comporta algumas questões que se tornariam pauta de discussão sobre o cinema brasileiro a partir de produções do chamado “cinema da retomada”. A exibição de um padrão técnico “de qualidade” em oposição à trajetória de um “cinema pobre”, o acabamento “publicitário” – lembrando que alguns dos mais destacados diretores da geração que despontava, como Fernando Meirelles e o próprio Walter Salles, procediam do campo publicitário – versus a herança da “estética da fome” do Cinema Novo, a representação do espaço brasileiro um momento histórico que cada vez mais timbrava em demonstrar feição transnacional, as relações entre a dimensão técnico-estética e o teor de contundência social, tais problemas entrariam nos anos 90 e 2000 como pauta de discussão *pari passu* à chegada de novos filmes que conseguiam levar às salas de cinema o espectador brasileiro para assistir a filmes feitos em seu país.



RELICI

46

O tempo certamente também nos permite ponderar certas “acusações” a esse novo período. Classificar filmes como *Central do Brasil*, do mesmo Walter Salles, ou *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles, como pertencentes a uma “cosmética da fome”, segundo a designação de Ivana Bentes (2003) que há pouco evocamos, trai o gesto de reivindicar para o contexto mais recente proposituras dos anos 50 e 60, os do Cinema Novo, dispensando-se o labor de averiguar com acuidade o eixo de articulação entre a dimensão estética e as condições na esfera técnica e no âmbito da produção e distribuição que se deram no Brasil em décadas mais recentes. Um olhar mais rigoroso deve aferir matizes – respeitando singularidades dos filmes –, esforçar-se para discernir contornos complexos da relação entre o campo estético-midiático e um quadrante histórico que, aliás, costuma ser epitetado como globalizado, no qual as relações entre o nacional e o transnacional se situam em outro horizonte, com ressonâncias ideológico-conceituais que puseram em xeque, aliás, posturas estético-ideológicas hegemônicas nos anos 60. Tal perspectiva parece ser proveitosa para se divisar que na grande tela a paisagem cinematográfica do Brasil, feita por realizadores a partir do “cinema da retomada”, não é mais afirmativa de uma suposta vocação latino-americana militante e esteticamente “crua” de décadas anteriores.

Nesse vetor, *A Grande Arte*, em cujo tecido discursivo cinematográfico flagramos um eixo de consonância entre a câmera fotográfica de viagem do protagonista norte-americano que deposita seu olhar “de fora” ao mundo degradado e “exótico” do terceiro mundo e o lastro do filme americano de teor diversional, o *thriller* policial, parece despontar como um filme em que a viagem e seus correlatos – a migração, a errância, o desterro – comparece de modo sensivelmente distinto ao que o diretor realizaria posteriormente. Aspecto tão caro ao cinema de Walter Salles, espécie de obsessão temática e estética, o



RELICI

47

cinema de viagem ganharia novas abordagens em filmes como *Central do Brasil* e *Diários de Motocicleta*, com matizes de complexidade que parecem testemunhar o nosso tempo em suas vertiginosas dinâmicas espaciais.

REFERÊNCIAS

BENTES, Ivana. "The *sertão* and the *favela* in the contemporary brazilian film". In: NAGIB, Lúcia (org.). **The new brazilian cinema**. New York: I. B. Tauris/The Center for Brazilian Studies, University of Oxford, 2003.

BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

BRANDÃO, Luis Alberto. **Teorias do espaço literário**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Perspectiva, 2013.

CAMERON, Ian. **The book of film noir**. New York: Continuum, 1993.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. **A grande arte: palavra e imagem**. Belo Horizonte: Aletria, 2001.

FONSECA, Rubem. **A grande arte**. São Paulo: Companhia Letras, 1990.

HIRSCH, Foster. **The dark side of the screen: film noir**. Londres: A. S. Barnes, 1981.

LAFETÁ, João Luiz. **A dimensão da noite**. São Paulo: Duas Cidades: 34, 2004.

NAGIB, Lúcia (org.). **O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90**. São Paulo: 34, 2002.

RAMOS, Fernão. **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art, 1990.

_____; SCHVARZMAN, Sheila. **Nova história do cinema brasileiro**. São Paulo: Sesc, 2018. v. 2.

REIMÃO, Sandra. **Literatura policial brasileira**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

ROCHA, Glauber. **Revolução do cinema novo**. Rio de Janeiro: Alhambra, EMBRAFILME, 1981.

Revista Livre de Cinema, v. 7, n. especial, Dossiê Cinema e Literatura de Viagens, p. 27-48, set, 2020
ISSN: 2357-8807



RELICI

48

STRECKER, Marcos. **Na estrada**: o cinema de Walter Salles. São Paulo: Publifolha, 2010.

VIDAL, Ariovaldo José. **Roteiro para um narrador**: uma leitura dos contos de Rubem Fonseca. Cotia: Ateliê, 2000.